érudit
www.erudit.org

Article

« "König Lear" »

Isabelle Villeneuve

Jeu : revue de théâtre, n° 57, 1990, p. 86-92.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/27295ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:03

avec un acteur, et leur travail sera présenté en fin de journée au public.»

Là encore, on rejoint l'idée du laboratoire ouvert au public chère à Lluis Pasqual. Un théâtre «élitaire pour tous», ce mot de Vitez pourrait servir de devise à l'entreprise que dirige Lluis Pasqual. Le principe de sa démarche est non de faire un théâtre à la portée de tous mais d'œuvrer pour élargir le cercle des initiés, en proposant aux spectateurs la plus haute qualité artistique.

irène sadowska-guillon

«könig lear»

Esquisse pour le décor (prologue) réalisée par Robert Wilson. Tiré du programme de *König Lear*, présenté par le Schauspiel Frankfurt en mai 1990.

Texte de William Shakespeare. Traduction allemande de Wolf Graf Baudissin. Mise en scène et scénographie : Robert Wilson, assisté de Ann-Christin Rommen, Christian Sieler et Stephanie Engeln; dramaturgie : Ellen Hammer; éclairages : Heinrich Bruhnke et Robert Wilson, assistés de Barbara von Vequel; costumes : Yoshio Yabara, assisté de Christiane Marx et Ursula Birkelbach; musique : Hans Peter Kuhn; sonorisation: Christian Venghaus; chorégraphie : Suzushi Hanayagi; manipulation de décor : Frank Fiedler, Jürgen Fritz, Mohsen Hosseini, Bodo Laube, Uwe Lauer, Adnan Maral, Antje Neukamm, Moritz Rinke et Robert Schäfer. Avec Marianne Hoppe, Jutta Hoffmann, Astrid Gorvin, Alexandra von Schwerin, Jürgen Holtz, Thomas Thieme, Andreas Seifert, Christoph Waltz, Richy Müller, Hans-Jörg Assmann, Rolf Idler, Mario Melzer, Jens Schäfer, Frank Frede et Till Müller-Klug. Production du Schauspiel Frankfurt, présentée au Bockenheimer Depot du 26 mai au 17 juin 1990 (avant-premières du 23 au 25 mai).

histoires d'un rêve

Robert Wilson monte un Shakespeare. Un vrai. Pas un collage, ni une réécriture à la Heiner Müller (à l'origine, celui-ci devait collaborer au projet, mais il s'est désisté ensuite[1]). Il s'agit d'une traduction allemande classique, dans la lignée de A.W. Schlegel (le François-Victor Hugo allemand). Un *texte*, donc, lourd d'une énorme tradition théâtrale, auquel s'attaque le metteur en scène contemporain qui a peut-être le plus largement contribué à l'émancipation de la scène dans sa matérialité, en évitant jusqu'à présent de se soumettre à la tyrannie du récit linéaire et de l'ordre des mots.

le retour au texte

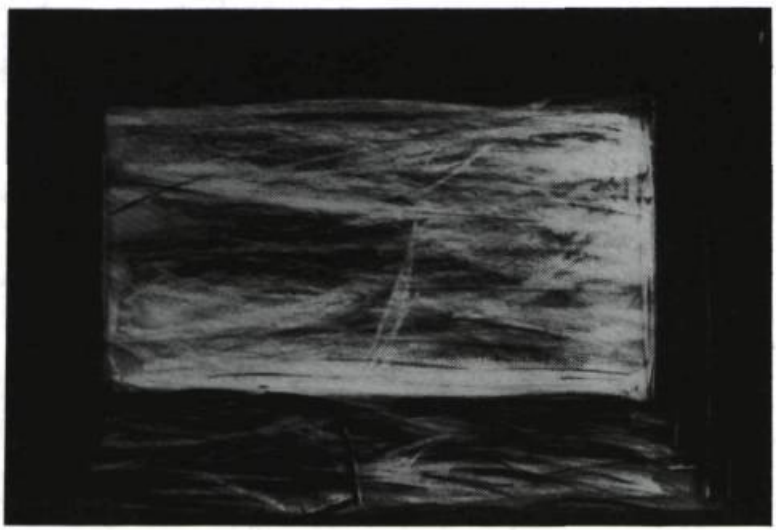
Que penser de cette vogue qui incite des artistes du théâtre d'images à revenir au texte? Signe des temps? Retour du refoulé? Essoufflement? (Quelle horreur!) Compter sur un génie littéraire pour insuffler une nouvelle vie à la scène qui, ayant exploré toutes (?) ses possibilités expressives (geste, son, espace, lumière, rythme...) auparavant tenues en respect par le texte, attend maintenant un contenu plus inspiré que ce que ses artisans peuvent lui fournir? Renoncement? Association stratégique? Désir de reconnaissance?

Robert Wilson n'explique pas l'origine de son projet. Dans un article de présentation[2], on dit seulement qu'«il rêvait depuis longtemps de monter *le Roi Lear* sur une scène allemande» (il travaille régulièrement depuis 1979 en République fédérale, où il a trouvé les moyens financiers de réaliser ses spectacles dans les *Stadttheater*, ces théâtres municipaux richement subventionnés). Il a déjà abordé le répertoire, surtout à l'opéra (*Médée* de Charpentier, *Salomé* de Richard Strauss, *Alceste* de Gluck), et toujours dans un esprit «déconstructeur», irrespectueux de la tradition. *Black Rider*, sa

1. Ce n'est pas la première fois que le tandem Wilson-Müller se disloque en cours de production, avec moins d'éclat cette fois-ci.
2. Günther Rühle, «Lear : Marianne Hoppe», *Vorwort - Schauspiel Frankfurt*, n° 23, mai-juin 1990, p. 22.

dernière production à Hambourg, triomphalement reçue, est une version moderne d'un opéra de Weber, texte de Williams Burrough, musique de Tom Waits. Véritable collage culturel, pillage d'esthétiques disparates : romantisme allemand, expressionisme, musique du mid-west américain.

Sa démarche est productive plutôt qu'interprétative, il donne à voir et à entendre sans expliquer, accumule intuitivement des matériaux (textuels, musicaux et visuels) dans un ensemble mouvant qu'il sait adapter au lieu et au temps de la représentation. «The already there is imagined in extraordinary landscapes[3].» Toute l'œuvre de Wilson participe d'une approche objective, froide, postérieure, de l'histoire universelle, dans le but d'y réactiver des mythes à l'état latent pour un public au regard archéologique. La *distance* entre la scène et le public n'éloigne plus un groupe d'individus responsables d'une représentation de leur réalité sociale (tel que souhaité par Brecht), elle devient astronomique dans le temps et dans l'espace. La représentation de paysages planétaires animés de figurines issues de toutes les époques s'offre sans mode d'emploi. Pour qui? Pour des rêveurs, des fous qui, dans leur sagesse, auraient renoncé à l'illusion du présent et de la politique. «Je ne souhaite pas enseigner, mais bien redécouvrir le monde, qui n'est que ruines; voilà pour moi l'avant-garde[4].» Les critiques parfois très sévères qui ne supportent pas le luxe de cette position irresponsable[5] se heurtent toujours au mutisme de Robert Wilson. On connaît son aversion pour la théorie ou l'explication de son œuvre. Accepter sa démarche nécessite peut-être de lui accorder la même indépendance d'esprit que réclame pour elle l'activité scientifique. Einstein, Edison ne sont pas pour rien des figures importantes de son théâtre. Ou encore, il faut y voir avant tout l'œuvre d'un peintre qui travaille avec la scène comme toile, et pour qui la matérialité prévaut. J'ai envie de citer Shakespeare : «Et votre monument sera mon noble vers, que des yeux non encore créés reliront : les langues du futur répéteront votre être, quand seront morts tous les respirants de ce temps[6].»



Aussi, avant de me rendre à Francfort, espérais-je assister à la mise en scène du texte du *Roi Lear* considéré comme un «objet trouvé», une trace chiffrée mais non nécessairement déchiffrable de l'existence humaine à l'époque élisabéthaine, que la scène permettrait d'observer. Lire au théâtre, ni plus ni moins. Quel beau rêve! En plus, le fait d'avoir confié le rôle de Lear à une femme, Marianne Hoppe, soixante-dix-neuf ans, véritable monument du théâtre allemand, laissait prévoir une étrangeté, une hétérogénéité irréductible de la scène au texte qui engendrerait du nouveau, du jamais vu, du Wilson. De fait, l'ouverture du spectacle créait une merveilleuse atmosphère, cosmique, intemporelle, mythique : «L'heure des enfants dans le palais bleu. Grand-mère nous raconte *le Roi*

3. Bonnie Marranca, «The Forest as Archive — Wilson and Interculturalism», *Performing Arts Journal*, nos 33/34, p. 37.
4. Propos de Robert Wilson cités dans *Art*, Frankfurter Theaterzeitung, vol. 22 n° 5, mai 1990, p. 1. (Je traduis de l'allemand.)
5. Daryl Chin le traite de mystique post-hippie. Voir «Interculturalism, Postmodernism, Pluralism», *Performing Arts Journal*, nos 33-34, p. 168.
6. Sonnet LXXXI, traduction de Pierre Jean Jouve.

Lear[7].» Hélas! hélas! tout s'est bien vite gâté, mon rêve fut loin d'être réalisé. N'est-ce pas cruel, devant des images magnifiques, d'avoir envie qu'ils se taisent, eux, là, en bas, pour mieux goûter le mouvement de la lumière dans l'espace? Pourquoi s'être encombré de toutes ces répliques lourdaudes qui font peiner les acteurs et empêchent qu'il se passe vraiment quelque chose? Et surtout, n'était-ce pas tomber dans un piège hautement prévisible?

On reproche à Wilson depuis quelque temps déjà sa faiblesse pour mettre en scène le verbe. Ici, l'incurie est totale. À aucun moment la superbe dynamique des dialogues de Shakespeare ne s'est incarnée. Les monologues passaient mieux, mais rien ne justifiait ce choix de jouer le texte tel quel[8], de l'abandonner sur la scène qui n'en avait pas besoin, qui en était même plutôt freinée dans son déploiement.

À qui la faute? Mauvais travail dramaturgique, erreur de direction artistique, et beaucoup de présomption de la part de Wilson. Car, bien sûr, son intention était bonne :

> Avec la traduction de Baudissin, je veux montrer *König Lear* dans une présentation abstraite et formelle. L'immobilité et l'espace autour du texte devraient renforcer l'action. Marianne Hoppe jouera le roi Lear. Elle a l'âge, le visage, l'image justes. Et elle possède la force de ne pas interpréter le texte de Shakespeare, mais bien d'en livrer tout simplement la pleine émotion; ce qui, selon moi, s'approche le plus de l'œuvre. Comme un pianiste qui ne jouerait que les notes, et rien d'autre. Quand l'acteur voit la chose à vol d'oiseau, c'est-à-dire avec la distance, il laisse de la place pour l'imagination du spectateur. Le théâtre ne peut que faire observer, refléter, exhorter. Ce qui fait de l'acteur un médium [d'information]. Quand le public peut adopter ce point de vue, tout est atteint[9].

Esquisse pour le décor (scène 4) réalisée par Robert Wilson.

Un objectif pareil était-il conciliable avec le contexte hyper-institutionnalisé du *Stadttheater*? Je ne dis pas que le projet était réalisable, au moins aurait-il pu rater sans autant d'assurance. Cette pureté, cette légèreté, cette immatérialité souhaitées par Wilson étaient bien mieux servies par les jeux de lumière que par la performance de ces acteurs, qui ont réduit leur personnage à une mince caricature.

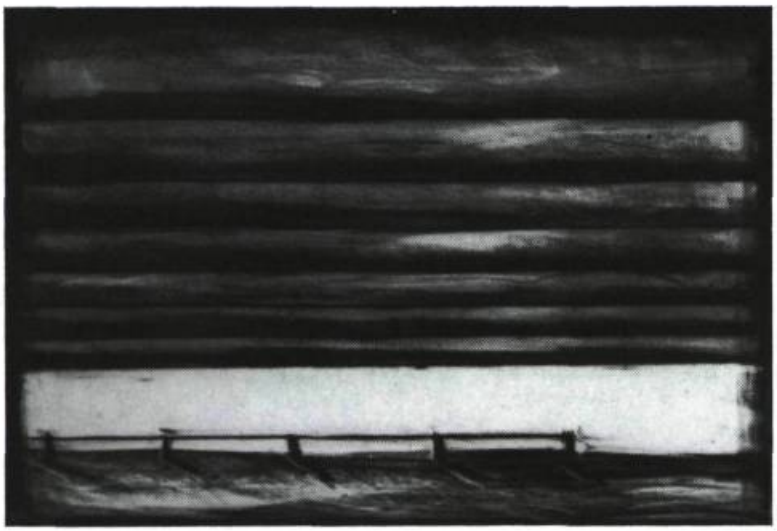
la violence élisabéthaine épurée

Dans la tragédie du *Roi Lear*, comme tout le monde sait, le sang coule à flots, la torture et le poison sévissent, les passions sont cruelles. Selon le vœu de Wilson, cette violence est complètement stylisée, abstraite. Même le croc-en-jambe de Kent à Oswald se fait sans aucun contact physique, à distance, la gestuelle au ralenti illustre seulement l'action, l'offrant à l'analyse : sur le plan rationnel, en décomposant le geste en ses parties; sur le plan irrationnel, en intensifiant la pulsion agressive.

7. Helmut Schödel, «König Licht», *Die Zeit*, n° 23, 1er juin 1990, p. 68 (je traduis).
8. Les coupures ne visaient qu'à réduire la distribution et à raccourcir le spectacle en préservant la forme du récit.
9. Propos cités dans *Akt*, *op. cit.*

L'aveuglement de Goucester est transformé en tableau géant composé de lignes très pures. Une cage de lumière spiralée où se tient la victime debout, torse nu, un javelot démesuré que manie avec lenteur le bourreau duc de Cornwall, les gestes crispés de sa femme Regan jouissant de la torture dans une lumière rouge sang, le tout encadré par l'immobilité des trois serviteurs, forment un ensemble qui peut se contempler. Les yeux seront crevés dans un vacarme de verre brisé. L'intolérable est esthétisé pour mieux interpeller l'inconscient. Ainsi transposée dans une sorte de rêve, la violence devient monstrueusement familière, et c'est le malaise du dormeur à son réveil que nous éprouvons. Glaçant.

L'autre moment sanglant spectaculaire, le combat entre les deux frères Edgar et Edmund, est traité de la même manière. Un axe vertical au centre de l'espace soutient l'immense javelot qui tourne horizontalement : un dispositif qu'utilisaient les gladiateurs à l'entraînement. Les frères ennemis, torses nus, vont éviter deux fois de suite le contact avec les extrémités tournoyantes de l'arme jusqu'à ce qu'Edgar s'en empare et atteigne Edmund, très très lentement. La relation entre les deux frères avait pris dès le début une tournure homosexuelle. Edgar subit l'influence d'Edmund parce qu'il est séduit, comme un oiseau fasciné par un chat. La présence magnétique de Richy Müller (Edmund) à l'allure vaguement vampire créait bien ce climat. Malheureusement, la rigidité de Christoph Waltz (Edgar) n'a pas permis de développer sensiblement cette relation, et sa victoire n'a pas d'impact. C'est plutôt Edmund qui nous touche, par la danse contorsionnée de sa mort.



Esquisse pour le décor (scène 6) réalisée par Robert Wilson.

Ces moments plus réussis n'ont toutefois pas donné le ton à l'ensemble. Robert Wilson n'a pas su donner une forme assez frappante au conflit entre Lear et ses filles, qui constitue pourtant le cœur de la pièce. Les costumes de soie au chic outrancier, l'hystérie contenue des deux filles méchantes et le ton légèrement plaignard de la vieille — pardon, du vieux Lear —, donnaient à leurs discussions sur le nombre de chevaliers un style mondain-vulgaire-absurde qui aurait pu être intéressant s'il avait été poussé plus loin. Mais pareille sophistication ne saurait recouvrir sans reste le monde organique de Shakespeare (pour moi, cette pièce sent le crottin et l'humidité). Il nous manque le lien passionnel unissant ces filles à leur père (qui, de plus, ici, est une mère!) Les gesticulations félines et la froide détermination pour s'emparer du pouvoir finissent par ennuyer.

Au lieu d'exploiter théâtralement la violence des échanges entre les personnages, Wilson insiste sur la retenue, le retournement vers soi des pulsions destructrices, déséquilibrant ainsi le drame. Ce qui, dans le monde élisabéthain, constitue un horizon angoissant ressenti seulement par quelques visionnaires[10] devient ici une disposition générale. Le méchant Cornwall est affligé de tics nerveux; Albany s'étrangle dans sa rage; la folie jouée d'Edgar, qui devrait couler comme un délire, est le produit d'une horrible compression-implosion de mots saccadés accompagnée de gestes robotiques (une torture pour le spectateur), même les cris des filles jalouses l'une de l'autre sont volontairement coincés,

10. «... turn our impress'd lances in our eyes / Which do command them.» *King Lear*, acte V, scène 3.

mesurés. Goneril va même jusqu'à s'auto-flageller minablement. Ça donne peut-être une atmosphère schizophrénique très contemporaine, mais le déroulement de la tragédie en pâtit puisque tout le monde se retient!

L'action dialoguée s'avachit complètement avec le personnage du fou. Au lieu de brandir effrontément son masque/miroir à la face de Lear et du public, il se recroqueville sous la table ou dans les jupes du roi. Ridicule.

lear interprété par marianne hoppe

L'infantilisme maladroit du fou mettait cependant en valeur la dimension maternelle du personnage de Lear. Ce choix très intéressant de confier le rôle du roi à une femme a cependant pu choquer quelques esprits étroits. On est allé jusqu'à lui demander s'il ne s'était trouvé aucun acteur mâle pour jouer Lear!

En réalité, Wilson aurait été fasciné par Marianne Hoppe dès sa première rencontre avec elle, il y a deux ans. Son projet de monter Lear trouvait là son incarnation. Après réflexion, la comédienne accepta le rôle comme «une mission à laquelle on ne pouvait se soustraire[11]».

Et je l'admets, les tirades de malédiction que Lear appelle sur ses filles ingrates résonnaient avec une force nouvelle grâce à cette voix maternelle, rauque et prégnante, aux accents mordants, insinuants, laissaient percevoir l'écho de la déchirure originelle sous-tendant la tragédie. J'entendais Cérès maudissant la terre entière pour le rapt de son enfant. Et en même temps la plainte très actuelle d'une grand-mère qu'on amène contre son gré à l'hôpital. Cette conjonction des dimensions mythique et réaliste dans le jeu de Marianne Hoppe manquait cruellement d'un support dramaturgique (qui aurait pu permettre également de développer ces deux aspects distincts de la violence, tragique et schizophrénique). Le prologue était bien constitué d'un poème du début du siècle de l'auteur américain W. C. Williams, *Last words of my grandmother*, mais cette tentative toute cérébrale n'a pas été assimilée à l'ensemble.

Ce n'est donc qu'en filigrane, dans l'éclat fugitif des monologues de Lear, qu'on percevait l'ombre d'une formidable anti-héroïne : l'aïeule despotique castrante et dévorante qui crève dans son fiel après avoir saccagé son royaume. Ah, si tous les personnages avaient pu graviter autour de ce centre, si l'amour désintéressé des bons, la ruse des méchants, l'aveuglement des pères, la passion des fils, le sarcasme des fous et la pluie du ciel avaient pu être mis en rapport avec cette voix, par l'oreille, oui, le spectacle aurait trouvé sa direction. La musique faisait d'ailleurs singulièrement défaut. Malgré sa facture avant-gardiste et l'équipement technologique de très, très haute qualité, la trame sonore de Hans Peter Kuhn était platement à la remorque des situations dictées par le texte : trompettes, bruits de foule, tonnerre (qui s'interrompt à plusieurs reprises pour laisser parler Lear!).

la lumière, les corps

Pour Shakespeare, Wilson a choisi un vaste plateau nu fermé au fond par un grand cyclo. Dès l'entrée des spectateurs, la lumière crée une très belle métaphore de la pièce : un tracé en zig-zag traverse la scène jusqu'à l'endroit où se trouve fiché dans le sol un sceptre solitaire. Après le prologue, le roi portant sa couronne avancera pour venir s'y appuyer avant de parler, montrant par là que ses attributs ne désignent pas sa personne mais son rôle. Le drame de Lear, semblable à celui de l'empereur qui avait perdu ses habits, est condensé dans le geste de poser la main sur un bâton.

Ainsi, par moments, la magie wilsonienne opérait. Sa maîtrise de l'espace par la lumière et

11. Günther Rühle, *op. cit.*

l'agencement des corps est extraordinaire. Un délice. Même, un miracle. Je sais bien que le théâtre est «le lieu d'où l'on voit», avec Wilson on dirait que cette éthymologie se concrétise pour la première fois. La vibration de l'air autour du corps humain en trois dimensions devient tout à coup si sensible que l'on se trouve en contact avec l'univers entier. La dilatation de l'instant par la suspension du geste et la composition du tableau donne à l'expérience une saveur enivrante. L'assiduité du public de Wilson s'explique : ses spectacles agissent comme une drogue.

Par l'utilisation royale de la meilleure technologie scénique qui soit, il sait donner à l'espace et à la lumière qui s'y meut une autonomie souveraine. Ses dessins préparatoires[12] (selon moi fortement influencés par l'œuvre d'E.G. Craig) montrent toujours le plateau vide, sans silhouette humaine. Cette curieuse désertion de l'acteur donne aux images un caractère irréel, abstrait, une géométrie qui pourrait être aussi bien microscopique que macroscopique. Parfois un élément isolé — ruine du monde vivant — vient rendre l'espace un peu plus habitable : un arbre solitaire avec son ombre dessinée par des tiges de bois blanc, un trône, une table, un lit sortis d'une bande dessinée de science-fiction. Partout on sent que la présence humaine n'est pas nécessaire dans ces parages qui n'ont rien d'un décor, la nature est tout sauf un jardin (nous faut-il la poussière du champignon atomique pour le réaliser?). Menaçante, désespérante, cette vision du monde n'a rien d'autiste, il me semble que tout scientifique doit la partager. Ces paysages objectifs déployés sur scène par la lumière sont l'équivalent de la tempête que Lear affronte au plus profond de son malheur. C'est la douleur de l'homme qui rend la tempête tragique. En son absence il n'y aurait pas de tragédie, et il n'y en a pas en effet dans le spectacle de Wilson. Suivant sa vision de scénographe, il n'y a pas à en avoir. L'homme n'est pas le sommet de la création, son action, son langage, sa présence n'entament en rien le cours des choses. Je comprends l'impossibilité pour Andreas Seifert (le fou) de trouver la pertinence de son rôle : il n'est pas question, dans l'univers de Wilson, de la raison ni du *logos* humain. Par contre, la folie de Lear, celle du renoncement, était jouée magnifiquement dans une errance dérisoire, velléité de geste et sortie assumée. Marianne Hoppe a su pénétrer l'esprit de la danse insufflé par la chorégraphe japonaise Suzushi Hanayagi. Le paradoxe sublime de l'art, c'est cette possibilité d'atteindre par des voies toutes humaines la conscience — stoïque — de ce qui nous échappe irrémédiablement.

Décor de Robert Wilson pour la scène 6.

La fulgurante beauté des corps est celle de leur disparition imminente. Le fou qui guide l'aveugle, en pointant devant lui une immense tige de métal le long d'un labyrinthe de lumière, ne va nulle part, tous deux n'aboutiront qu'à l'immobilité dans un silence poignant. Les traces sont muettes, les ressources de l'action, épuisées. L'angoissante figure de ce père et de ce fils perdus ensemble dans la plaine agrandie aux dimensions de la planète annihile tous les espoirs grandiloquents de l'humanité. Seule la grande machine scénique/cosmique continue son déploiement de couleurs et

12. Exposés à la Schirn-Kunsthalle de Francfort du 16 mai au 17 juin 1990.

d'ombres. À la fin, les morts se relèvent pour accompagner les vivants dans leur sortie : comme si la scène secouait ses puces, se débarrassait de toutes ces figurines.

Helmut Schödel conclut sa critique du *Lear* de Robert Wilson en lui donnant raison d'avoir échoué en tant que metteur en scène de Shakespeare. «La tragédie moderne ne traite plus de l'homme. Heiner Müller la décrit comme *la guerre des paysages*[13].» Pour ma part, la mise en scène de Wilson me déçoit d'autant plus que je pressens dans sa conception de la scène un lien très profond avec Shakespeare (que Heiner Müller fréquente lui-même beaucoup). Certes, il aurait fallu une réécriture, ou un montage de textes autour de *Lear*[14] pour permettre à Wilson (et aux acteurs!) de créer véritablement. Et, pourquoi pas, un collaborateur à la mise en scène du verbe. Cette regrettable collision frontale n'aura toutefois pas été inutile si elle se révèle une étape pour une véritable rencontre Wilson-Shakespeare.

isabelle villeneuve

13. Helmut Schödel, *op. cit.*
14. Au cinéma, Jean-Luc Godard a réussi un merveilleux *King Lear : a Study.*